

31a UNIVERSITAT D'ESTIU D'ANDORRA

de l'1 al 4 de setembre del 2014

Centre de Congressos d'Andorra la Vella

Les arts al segle XXI: camins i reptes



Govern d'Andorra

XXXI Universitat d'Estiu d'Andorra

De l'1 al 4 de setembre del 2014

**LES ARTS AL SEGLE XXI:
CAMINS I REPTES**

**LAS ARTES EN EL SIGLO XXI:
CAMINOS Y RETOS**

**LES ARTS AU XXI^e SIÈCLE :
CHEMINS ET DÉFIS**

© Govern d'Andorra
Ministeri d'Educació i Ensenyament Superior
Universitat d'Estiu d'Andorra

Dipòsit legal: AND.598-2015

ISBN: 978-99920-0-793-8

Coordinació: Maria Àngels Ruf Riba

Disseny de la coberta i maquetació: A-Tracció-A

Els textos es publiquen respectant l'ordre i les llengües en què foren pronunciats.

Los textos se publican respetando el orden y las lenguas en que fueron pronunciados.

Les textes sont publiés en respectant l'ordre et les langues dans laquelle ils ont été prononcés.

Per citar aquesta publicació / Para citar esta publicación / Pour citer cette publication :

Universitat d'Estiu d'Andorra (31a : 1-4 set., 2014 : Andorra la Vella). *Les arts al segle XXI: camins i reptes* = *Las artes en el siglo XXI: caminos y retos* = *Les arts au XXI^e siècle : chemins et défis* [en línia]. Andorra: Govern d'Andorra. Ministeri d'Educació i Ensenyament Superior. Universitat d'Estiu d'Andorra, 2015 (ISBN 978-9990-793-8)
<<http://www.universitatestiu.ad/UEA2014>>

XXXI UNIVERSITAT D'ESTIU D'ANDORRA
DE L'1 AL 4 DE SETEMBRE DEL 2014

Sessió del dimecres 3 de setembre del 2014

DANSE : UNE APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE

Andrée Grau

Professora d'antropologia de la dansa
Universitat de Roehampton

Profesora de antropología de la danza
Universidad de Roehampton

Professeur d'anthropologie de la danse
Université de Roehampton

Per citar aquest article / Para citar este artículo / Pour citer cet article :

GRAU, Andrée. « Danse : une approche anthropologique » [en línia], a: Universitat d'Estiu d'Andorra (31a : 1-4 set., 2014 : Andorra la Vella). *Les arts al segle XXI: camins i reptes = Las artes en el siglo XXI: caminos y retos = Les arts au XXI^e siècle : chemins et défis*. Andorra: Govern d'Andorra. Ministeri d'Educació i Ensenyament Superior. Universitat d'Estiu d'Andorra, 2015, p. 33-55 (ISBN 978-99920-0-793-8) <<http://www.universitatestiu.ad/> UEA2014>

La danse, art du mouvement

La première pensée qui vient à l'esprit lorsque le mot danse est évoqué : danse, art du mouvement. Le célèbre danseur, chorégraphe, pédagogue, et théoricien de la danse, Rudolf von Laban (1879-1958), par exemple, appela son lieu de travail et de recherche en Angleterre : le Studio de l'Art du Mouvement (Art of Movement Studio). Il n'est pas possible ici de développer en détail l'étude chorélogique de Laban,¹ mais je veux en présenter quelques principes car il eut une grande influence sur la manière dont le mouvement fut construit en danse moderne et son analyse est ancrée dans une manière typiquement occidentale d'appréhender le corps et l'espace. J'y reviendrai plus tard en faisant quelques comparaisons interculturelles montrant que le corps et l'espace peuvent être conceptualisés autrement qu'au travers de la manière « mécanique » et « scientifique » dont nous avons l'habitude en Occident.

Dans sa recherche, Laban voulait excaver les lois naturelles qui régissent la cinétique humaine. Son travail décomposa le mouvement humain au départ de sa kinésphère, c'est-à-dire une sphère imaginaire au centre de laquelle se tient le danseur, formée de tous les points de l'espace que peuvent atteindre ses extrémités, pieds et mains, sans qu'il/elle ne se déplace de son support au sol. Lorsque le danseur se meut dans l'espace, cette bulle se déplace avec lui. Pour Laban, le corps humain est donc une véritable architecture vivante. Son analyse en offre ses composantes spatiales et gravitaires. Il décomposa le mouvement en quatre éléments : le poids, l'espace, le temps et le flux. Pour lui, ce sont les interrelations entre ces quatre composants qui vont déterminer les rythmes du mouvement. Travaillant sur les énergies du mouvement et sur leurs qualités, il explora les oppositions : du flux lié, c'est-à-dire en tension, au flux libre, beaucoup plus fluide ; du mouvement soudain, bref et explosif comme un sursaut, au mouvement soutenu, plus lisse et continu ; du mouvement central engageant le tronc (comme en poussant quelque chose de lourd), au mouvement périphérique qui engage les pieds, les mains, la tête. Pour Laban, diverses intentions se cachent derrière ces qualités rythmiques et énergétiques. De ce fait, chorélogie et choreutique labaniennes sont aussi une

1 Voir, par exemple, la revue belge *Nouvelle de Danse* N° 25 *Autour de Laban* pour un aperçu général et le livre *Espace dynamique : Textes inédits, Choreutique, Vision de l'espace dynamique* (2003) Rudolf von Laban, Élisabeth Schwartz-Rémy pour une analyse plus approfondie.

exploration des différents niveaux de significations du mouvement. Dans cette vision, mouvements et émotions sont liés : le mouvement devient l'incarnation physique de l'émotion.

La danse, un art de relation et de rencontre

La danse arrange les corps dans l'espace ; ces corps établissent des relations entre eux et ils établissent des relations avec l'espace, qui peut être une scène théâtrale, une salle de fête, un salon, mais aussi tout un paysage. De ce fait, la danse est aussi un art de relations : relations entre les êtres humains et relations entre eux et leurs mondes. En tant qu'anthropologue, c'est cet aspect de la danse qui m'intéresse tout particulièrement. La danse est un champ d'expression culturelle, mis en chair dans le corps. Elle touche à la communication et à l'expression d'un savoir et d'une identité. En conséquence, elle est un « fait social ».

La notion de fait social nous fut donnée par le sociologue Emile Durkheim (1858-1917). Dans *Les règles de la méthode sociologique*, il définit le concept de la manière suivante : « Est fait social toute manière de faire, fixée ou non, susceptible d'exercer sur l'individu une contrainte extérieure ; ou bien encore, qui est générale dans l'étendue d'une société donnée tout en ayant une existence propre, indépendante de ses manifestations individuelles » (1894 : 22). Une fois fixée, cette « manière de faire » devient une « institution », une « norme ». Pour Durkheim, sont institutions « toutes les croyances et tous les modes de conduite institués par la collectivité » (*ibid* : 15). Faits sociaux et institutions ont quatre propriétés inhérentes : **1.** Ils sont collectifs, dans le sens où ils décrivent des aspects de la vie d'un groupe, et non des réalités uniques et individuelles. **2.** Ils sont stables dans le temps, tout changement prenant du temps et souvent ils sont transmis d'une génération à une autre. **3.** Ils sont extérieurs aux personnes car ils existent indépendamment de la volonté de chacun, précédant et suivant les vies d'individus particuliers. **4.** Ils contraignent les personnes, dans le sens où celles-ci vont subir des « sanctions » si elles dérogent de ce qui est socialement acceptable.

La danse peut ainsi être comprise comme institution : **1.** Elle est collective dans le sens où c'est un groupe social, plutôt qu'un individu qui détermine si une séquence de mouvements est « danse », plutôt que « sport », ou « art

martial ». La danse existe donc pour et par les autres, même si elle est exécutée dans la solitude, car elle ne peut exister que dans une signification partagée de ce qu'elle est ou n'est pas, le groupe social la définissant comprenant peu ou un grand nombre de personnes. **2.** Elle est stable dans le temps et a une continuité. Par exemple, la danse classique ne devint pas instantanément néo-classique. Un vocabulaire cinétique ne se développe pas du jour au lendemain. L'historicité de la danse peut donc être documentée et analysée et les chercheurs montrent qu'il n'y a pas une histoire de la danse mais plusieurs et que chacune de ces histoires a ses particularités sociales et culturelles **3.** Elle a une réalité externe aux danseurs. Elle existe dans la conscience collective d'une société, comprenant danseurs et non-danseurs. C'est-à-dire elle est « objective » : elle ne va pas disparaître de l'imaginaire social au bon plaisir des danseurs ou spectateurs. **4.** Elle contraint les danseurs à se mouvoir d'une manière normative, suivant les règles, plus ou moins strictes, de sa technique et/ou de son style. Une technique de danse, comme la danse académique ou les techniques Graham ou Cunningham, comprend un répertoire de mouvements et de dynamiques précis, non pas des académismes figés mais des cadres de référence qui vont leur donner un style particulier et reconnaissable. Lorsque les danseurs brisent les règles et repoussent les limites d'un genre, ils peuvent en arriver à le rendre méconnaissable et de ce fait, ils peuvent donner ainsi naissance à un nouveau genre, qui, s'il est repris, va petit à petit s'institutionnaliser lui aussi, avant d'être remis en question, et peut-être rejeté, par les danseurs de générations suivantes qui continuent d'explorer les possibilités du corps dans l'espace.

En conséquence, la danse n'est jamais anodine, elle est ancrée dans l'histoire et la société. Elle est porteuse de signification et nous renseigne sur ceux qui l'utilisent, praticiens et spectateurs. Elle est symbolique et partage une sensibilité kinesthétique appropriée au monde où elle existe. Les danseurs ont une intention même si celle-ci n'est pas nécessairement articulée verbalement ; ils agissent et leurs danses sont autant des actes que des représentations.

La danse, une technique du corps

La danse fait partie des « techniques du corps » pour reprendre l'expression que le sociologue Marcel Mauss nous donna en 1934. Pour Mauss, le corps

est « le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique » (1934 : 10-11). Il est et il fait. En même temps que les enfants apprennent à parler et peut-être même avant, ils commencent à apprendre les techniques du corps de leur société. Dans ces techniques, généralement acquises sans en être conscient, nous trouverons les manières de s'asseoir, de marcher, de bêcher, et de se tenir à table, par exemple.

La danse fait partie des techniques du corps plus complexes au même titre que d'autres mouvements spécialisés, comme certains savoir-faire professionnels, les techniques sportives, ou les arts martiaux. Elle est cependant souvent plus savante ; elle est pluri sensorielle et engage l'intellect (notre faculté de compréhension, d'abstraction, et d'analyse, essentiellement verbale) et l'affect (notre capacité émotionnelle et non verbale, qui peut être observable au travers d'expressions physiques et sonores qui expriment un état émotionnel éprouvé subjectivement) de manière riche et complexe. La notion plus spécialisée de l'affect, développée par Gille Deleuze, peut aussi être appliquée à la danse. Pour Deleuze et son compère Félix Guattari :

L'art n'est affaire ni de concepts, ni de perceptions ni d'affections, mais de percepts et d'affects, indépendants d'un corps qui les ressentirait (celui de l'artiste, celui du spectateur), non subjectifs, non humains, non soumis au temps. Pour Deleuze et Guattari, l'esthétique n'a rien à voir avec la perception, et tout avec la sensation, singulière mais non individuelle, mixte de percept et d'affect. La sensation est dans le matériau (Sasso 2003 : 31).²

D'après l'historienne et philosophe de la danse, Isabelle Launay :

[Deleuze] propose de différencier affects et affections. Le travail de l'art consisterait à détacher ou arracher les affects des affections. L'affection ne dépasse pas le stade de l'individu, elle est prise dans une histoire psychologique, plus ou moins connue, plus ou moins répétitive, alors que l'affect résulte d'un travail de composition à partir d'un matériau. L'art est d'abord composition, il crée des affects qui sont toujours « en quelque chose » : un affect en pein-

2 Voir aussi le chapitre 7, de l'ouvrage de Deleuze et Felix Guattari *Qu'est-ce que la philosophie* (1991) intitulé « Percept, affect et concept ».

ture, par exemple, c'est une sensation traversée par, nouée au matériau de la peinture. Deleuze parle ainsi de « sourires d'huile », « d'élans de métal »... Le matériau lui-même en devient expressif. L'affect créé est d'autant plus riche que d'une certaine manière il est pauvre en affections ; l'artiste en vient à créer des affects inconnus, qui excèdent le vécu, à donner forme à ce qui est latent (Launey 2007 : 22).

Pour l'anthropologue, la danse est toujours appréhendée au travers d'un filtre culturel et parfois elle peut être pensée comme une véritable cristallisation des idées d'une société sur l'esthétique du corps animé dans l'espace. Elle est fondée sur et répond à une compréhension du corps et du mouvement qui est ancrée culturellement. Si elle raconte une histoire, ses thématiques sont implantées dans un système de croyance. Son environnement sonore dépendra de conceptualisations culturelle : sera-t-elle accompagnée de musique ou de texte, ou voire même exécutée dans le silence. Tant de possibilités existent ! Et toutes nous apprennent quelque chose sur les hommes et les femmes qui la pratiquent et/ou la regardent.

Danse et anthropologie

Il est facile au non-spécialiste d'avoir des idées erronées sur l'anthropologie en général et sur l'anthropologie de la danse en particulier ; de penser par exemple que seules les sociétés « traditionnelles » et souvent géographiquement éloignées, non occidentales, et « exotiques » font partie des « objets » anthropologiques et de présumer que les anthropologues ne se préoccupent pas du présent de ces sociétés, ni de leurs implications dans le monde moderne et de la globalisation, préférant concentrer leur attention sur leurs passés et leurs coutumes anciennes.

Certains, plus politisés, voient les textes ethnographiques comme des instruments au service de l'impérialisme où nous avons d'un côté les anthropologues, les « savants » et de l'autre les « autres », les « exotiques », ne reconnaissant pas que la question du pouvoir de représentation de l'autre que l'ethnographe/auteur pouvait avoir eu dans le passé, a été remise en question par les anthropologues depuis au moins quarante ans (Cf. par exemple, Abélès 2008 pour une discussion pertinente de cette autocritique).

D'autres encore voient les pratiques culturelles artistiques occidentales – la musique classique, la danse académique, ou les danses populaires, par exemple – comme existant en dehors de toutes considérations sociales ou politiques devenant de ce fait aculturelles, alors qu'ils voient les danses indiennes ou africaines comme ancrées dans leurs cultures : le twist est « universel » mais la danse *bâta* est un produit de la culture yoruba et doit être « déchiffrée » culturellement.

Les anthropologues du ^{xxi}^e siècle considèrent que « les cultures sont étudiées comme des objets en relation (et pourquoi pas en translation), c'est-à-dire comme des objets ouverts sur d'autres cultures et plusieurs niveaux d'organisation sociale, transnationale et mondiale » (Saillant, Kilani et Graezer Bideau 2011 : 25). Ils souhaitent « créer les conditions d'une anthropologie symétrique et rendre possible l'idée d'un savoir *situé* et *partagé* [... se débarrassant] de la notion restrictive de l'« altérité » [...passant] de l'énonciation anthropologique classique (« Ils sont.. ») à un discours incluant les « autres » et « nous-mêmes » dans la même affirmation (nous nous reconstruisons tous *alter* dans un *inter-espace*) » (ibid. 26). Avec ma collègue Georgiana Wierre-Gore, nous remarquons aussi, il y a une dizaine d'années que les anthropologues contemporains :

ne se concentrent plus uniquement sur les questions traditionnelles de la religion, de la politique et de la parenté. Ils se penchent davantage sur de nouvelles thématiques liées à des préoccupations sociétales contemporaines comme la santé, les revendications identitaires (nationales, ethniques, sexuées, etc.), l'emprise des médias et de nouvelles technologies [...et ces] nouvelles thématiques sont traitées par les anthropologues de la danse (Grau et Wierre-Gore 2005 : 25)

Dans cette vision, l'anthropologie de la danse (et de la musique) a pour domaine toutes les danses et toutes les musiques, pas seulement les musiques et les danses dites « du monde ». De plus, danse et musique doivent souvent être étudiées simultanément car elles sont si imbriquées l'une dans l'autre dans certaines sociétés, qu'elles n'existent pas indépendamment l'une de l'autre et souvent elles partagent le même nom.

Chaque société a sa manière de catégoriser les activités physiques. Le patinage artistique, par exemple, est un sport, même si son esthétique est proche de celle de la danse académique. On pourrait penser que la compétition est intrinsèque à l'activité sportive, alors que la danse est avant tout une activité artistique. Mais les patineurs reçoivent des notes « artistiques » et il y a de nombreuses compétitions en danse académique, comme le Concours International de Ballet de Varna établi en Bulgarie en 1964 ou le Prix de Lausanne établi en Suisse depuis 1972 (Cf. Grau 2010 où je développe ces idées). Similairement, il existe des recoupements entre les mouvements de majorettes et la danse mais les deux activités appartiennent à des domaines conceptuels différents.

L'anthropologie de la danse s'intéresse à ces taxonomies, car elles permettent une évaluation des hiérarchies sociales où certaines activités ont un statut social plus haut que d'autres. La division de la danse en danses dites artistiques, folkloriques, sociales ou primitives, par exemple nous en apprend plus sur les notions de classes sociales et ethniques et sur le racisme sous-jacent en Occident que sur le mouvement dansé (Cf. Grau 1993 pour une discussion plus approfondie).

La danse académique, une danse « ethnique »

Dans une approche anthropologique toute action/objet est situé(e) dans son contexte social, culturel, politique etc. Les différents domaines de l'existence humaine sont mis en relation pour trouver (peut-être) des structures sous-jacentes partagées. L'anthropologue Joanne Kealiinohomoku (1998[1969]) en 1969 disait que la danse académique était une danse « ethnique », dans le sens où elle nous donne une image de la société au même titre que la danse aborigène tiwi dont nous parlerons plus tard, nous fait entrer dans une société aborigène australienne.

Pensez au plaisir visuel que nous prenons : corps allongés, symétrie, verticalité autour de l'axe de la colonne vertébrale etc., une vision ancrée dans un classicisme venu de la Grèce antique, une « esthétique de l'envol » pour reprendre l'expression de l'historienne de la danse Marie-Françoise Christout (1995 : 59). Comme nous le rappelait la danseuse, chorégraphe et éditeur, Patricia Kuypers : « Retourner le regard anthropologique vers soi-même cons-

titue certainement un geste salulaire » (1998 : 7). Prenons comme illustration le ballet *Giselle*.³

Ce ballet fut créé en 1841 avec une chorégraphie de Jean Coralli et de Jule Perrot sur une musique d'Adolf Adam. Il est souvent considéré le point culminant du ballet romantique, ce fameux « ballet blanc », ainsi nommé car les protagonistes de l'acte « blanc » (généralement le deuxième acte), sont tout de blanc vêtus et vivent dans le monde des esprits, en contraste au premier acte, que l'on pourrait dire « en couleur », qui se passe dans le monde terrestre (Cf. Valentin 2000). La technique des pointes,⁴ où la danseuse se tient sur la partie terminale du pied – son extrémité distale – donne une illusion d'apesanteur. Liées au long tutu romantique, les pointes donnent à la danseuse une allure éthérée et évanescente.

Les personnages du ballet romantique ne sont plus issus de la mythologie comme leurs prédécesseurs, les danseurs du ballet d'action.⁵ Ils sont réels, avec des sentiments que l'on peut attribuer à chacun. Comme dans le romantisme en peinture, musique, ou littérature, ils ont des sensations passionnelles et sensuelles, qui résultent souvent en un dénouement désespéré et tragique. Ils vivent aussi dans un monde rempli d'êtres surnaturels. Le critique et poète Théophile Gautier racontait : « L'Opéra fut livré, aux gnomes, aux ondins, aux salamandres, aux elfes, aux nixes, aux wilis, aux péris et à tout ce monde étrange et mystérieux qui se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet » (cité par Pastori 1996 : 70-71).

3 De nombreuses versions peuvent être vues en ligne, par exemple une de 1996 de la Scala (https://www.youtube.com/watch?v=Gd_lcew-ooM), une autre de 1979 du Ballet Bavarois (<https://www.youtube.com/watch?v=7Ui2KPFm3t8>), au encore celle du Bolshoi Ballet datant de 1991 (<https://www.youtube.com/watch?v=7Ui2KPFm3t8>).

4 Nous pensons généralement que les pointes appartiennent seulement à la danse académique, mais on les retrouve aussi en danse populaire. Michael Jackson, par exemple, souvent terminait un tour sur les talons, jambes écartées, genoux fléchis, le corps en appui sur les pointes. Ce mouvement devint une de ses signatures. On peut observer ce mouvement dans un film de 1983, pris lors du 25^{ème} anniversaire de Motown : <https://www.youtube.com/watch?v=LXJcOduo0w4>

5 Nous trouvons aussi dans le ballet d'action des sentiments personnifiés tels que « La Haine », « La Jalousie », « La Vengeance », « La Perfidie » ou « Le Remord » mais nous ne pouvons nous y attarder ici (Cf. le très intéressant article de Edward Nye (2008) pour une discussion des allégories dans le ballet d'action).

La jeune et belle paysanne Giselle, aimée du garde-chasse Hilarion, se fait séduire par Albrecht, un noble déguisé en paysan qui venait s'encanailler à la fête villageoise. Lorsque Hilarion découvre la supercherie d'Albrecht, en amoureux jaloux il annonce sa duplicité à Giselle : non seulement il n'est pas celui qu'elle pense, mais de plus il est promis à une jeune femme noble, Bathilde, la fille du duc de Courlande, qui lui montre sa bague de fiançailles comme preuve. Giselle devient folle et le cœur brisé, prend l'épée d'Albrecht et se suicide. Son action l'a fait rejoindre les willis, ces esprits de jeunes femmes trahies en amour, qui la nuit se lèvent de leurs tombes et se vengent en poursuivant et en dansant à mort leurs anciens amoureux.

Dans le deuxième acte Hilarion, puis Albrecht viennent successivement pleurer sur la tombe de Giselle. Myrtha la reine des Willis, réveille celles-ci et elles vont poursuivre Hilarion, qui meurt après avoir dansé jusqu'à épuisement. Albrecht lui est protégé par l'amour de Giselle qui se rebelle contre Myrtha et l'aide à lutter les willis jusqu'à l'aube, moment où leur pouvoir se dissipe.

Le ballet nous donne des indications sur certaines croyances païennes et néopaïennes comme la nuit des Walpurgis, que l'Église interdisait et décrivait comme sabbat de sorcières, mais il nous donne beaucoup plus : par exemple l'attitude d'Albrecht vis-à-vis de Giselle nous montre une manière que les nobles et riches avaient de s'encanailler et de s'arroger un véritable droit de cuissage, sur les femmes du peuple, même si celui-ci, qui aurait permis au seigneur de passer la nuit de nocce avec la mariée d'un serf – est plus rumeur et mythe que fait historique (Fraisie 1996). Nous pouvons aussi rappeler que *Giselle* fut créé à une époque où une nouvelle maladie, une nouvelle entité nosographique comme disent les médecins, émerge : cette nouvelle névrose va être appelée l'hystérie, et ne va atteindre que les femmes, puisque elle est déclenchée par l'utérus qui se déplace ! La fameuse scène de folie du ballet à donc un côté plus sinistre.

Les chercheurs ont aussi analysé « le jeu sémantique autour de la « fille légère » [qui] résume toute la condition de la danseuse : à trop cultiver la légèreté physique celle-ci devient un défaut moral et un déficit aux lois de l'alliance » (Valentin 2000 : 99). On ne peut oublier non plus qu'au XIX^e siècle, comme l'a bien montré l'historienne de l'art Martine Kahane (1988 : 7-8), les bourgeois fortunés et les aristocrates – ces fameux « abonnés » avaient accès au « Foyer de la danse » dépeint par Degas, où ils pouvaient approcher les danseuses en habit

de scène et où « avoir une danseuse » faisait partie de la panoplie « d'homme à la mode ». Un commentateur de l'époque, l'écrivain et critique dramatique Jules Gabriel Jamin, reportait :

À voir de loin cet escadron volant en robe de gaze et aussi nu qu'on peut l'être, on se demande si c'est là une institution publique, et si ces bras nus, ces jambes nues, ces seins et ces épaules sans voile, ne sont pas une illusion optique (Jamin 1848 : 162).

Et aussi, montrant ainsi les conditions sociales des jeunes danseuses :

En style d'argot comique, la danseuse qui ne peut pas encore aspirer aux honneurs de la célébrité, celle qui est admise au foyer de la danse, grâce à sa jolie figure et à ses quinze ans, s'appelle le rat. [...] Les plus belles dames de l'Opéra, les plus splendides, les plus admirées, les plus applaudies, ont été des rats autrefois, dans leur jeunesse, quand elles avaient à peine à grignoter un morceau de fromage le soir, quand, en un mot, elles étaient si malheureuses (Jamin 1848 : 169).

Cette courte discussion de la danse académique et de son incarnation dans *Giselle* montre à quel point elle est ancrée dans son monde social et culturel et qu'elle n'existe pas dans un vacuum qu'on appellerait « art ».

La danse, une activité humaine ?

Pour les anthropologues, la danse est une activité et un comportement humain.⁶ Les animaux, par exemple, ne dansent pas, car ils semblent incapables d'activités symboliques ou réflexives, qualités essentielles de la danse. Mais les artistes font parfois des choix malicieux qui forcent les chercheurs à réévaluer leurs notions.

6 Voir par exemple l'ouvrage de Judith Lynn Hanna intitulé *To dance is human* (1979), ou le chapitre de la thèse de doctorat de Joanne Kealiinohomoku *Theory and methods for an anthropological study of dance* (1976) « Dance-like behavior » (pp 26-37) qui explique que le comportement des animaux peut être « comme de la danse » en superficie, mais n'est pas de la danse lorsque ces activités sont examinées de plus près.

Transports Exceptionnels (2005),⁷ par exemple, fait partie de l'œuvre chorégraphique de Dominique Boivin dans le cadre de sa compagnie, Beau Geste, même si l'un des partenaires du duo est une machine. Comme le dit son site internet, la compagnie « s'aventure [...] dans la diversité du champ artistique, posant ses pas dans le monde de l'opéra, du spectacle de rue, sous un chapiteau, dans une piscine ou des jardins. Beau Geste signe des pièces où sont convoqués l'insolite, la distance et l'humour » (<http://www.ciebeaugeste.com/fr/compagnie.php>).

Transports Exceptionnels est un pas de deux entre un danseur et une pelleteuse. Boivin décrit cette pièce comme un « duo entre fer et chair ». Pour lui, c'est un peu comme *La Belle et la Bête*, faisant allusion au film de Jean Cocteau de 1946, adapté d'un conte du XVIII^e siècle, cette vision de désir, d'enchantement et de mort. Sur des airs d'opéras (*Le Cid* (1636) de Massenet, *Samson et Dalila* (1877) de Camille Saint-Saëns et *Norma* (1831) de Bellini), interprétés par Maria Callas, une histoire d'amour se déroule sous les yeux des spectateurs. Deux êtres se cherchent, s'aiment, se perdent.

La pelleteuse peut évoquer le monde industriel, mais elle est aussi, comme le dit Boivin, « un bras humain qui repousse et cajole » (http://www.ciebeaugeste.com/fr/spectacles_page.php?id=23). Boivin nous fait repenser la machine, et beaucoup de spectateurs remarquent qu'ils regardent désormais d'un autre œil les grues et pelleteuses que l'on rencontre dans notre quotidien urbain.

La danse, une critique sociale

Nous pouvons mettre en contraste aux deux œuvres présentées, *Foi* (2003),⁸ le premier volet d'un trptyque⁹ du chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui et de sa compagnie Eastman. La grande question de l'œuvre est : en quoi croyez-vous ? L'artiste y explore la quête humaine du divin. Il sonde le pouvoir des

7 Une version, datant de 2013, ayant lieu dans une carrière peut être vue sur le site vimeo de la compagnie <https://vimeo.com/beaugeste>. Voir aussi le site très informatif de la compagnie <http://www.ciebeaugeste.com/>.

8 Quelques extraits de la pièce peuvent être visionnés sur le site internet de Sidi Lardi Cherkaoui <http://www.east-man.be/en/16/More-Projects>

9 Les deux autres œuvres étant *Myth* (2006), et *Babel* (2010).

croyances, et montre la religion comme un ferment d'isolement. Dans un décor apocalyptique « d'étranges personnages se réveillent, prennent conscience d'avoir survécu à une catastrophe et cherchent à échapper à ce lieu sans issue. Ils sont entourés de créatures invisibles et intangibles qui dansent comme des anges et manipulent leurs faits et gestes, parfois avec tendresse, parfois avec malice » (Site de la compagnie <http://www.east-man.be/fr/14/30/>).

En contraste avec *Giselle* et la danse académique, nous avons ici une esthétique très différente, beaucoup plus athlétique, et les corps des danseurs n'ont pas l'uniformité de ceux de la danse classique. Ils ont eu des formations éclectiques du cirque, break dance et autres. Sur scène, il se passe beaucoup de choses simultanément. Les histoires y foisonnent et les yeux des spectateurs sont attirés d'un côté et de l'autre du plateau. Cela peut prêter à confusion, pour ceux inhabitués à ce genre de spectacles. Tout y est décentré et les images offertes sont ouvertes aux interprétations multiples. *Foi* est un commentaire politique sur les intégrismes religieux actuels et sur la précarité de l'existence humaine : « Chaque fois que [les protagonistes] se croient en sécurité, une autre catastrophe les frappe : tremblement de terre, fuite de gaz, folie meurtrière à coups de marteau. Néanmoins, les protagonistes volubiles survivent à chaque épreuve, comme si quelque chose était inachevé, comme si leur destin était inaccompli » (Site de la compagnie <http://www.east-man.be/fr/14/30/>). Le spectateur est déstabilisé mais il peut aussi s'émerveiller devant la résilience des personnages sur scène.

Aussi dans une dimension critique de la société nous pouvons voir l'œuvre de la danseuse et chorégraphe indienne Mallika Sarabhai, dont beaucoup de chorégraphies sont très explicites politiquement (Cf. Grau 2007, 2010, 2013 pour une analyse plus approfondie de la position d'artiste-activiste de Sarabhai). Un de ses projets récents, *Les femmes aux ailes brisées* (2012), est une collaboration avec la pianiste Elizabeth Sombart.¹⁰ Ce projet est de nature humaniste, il s'engage à réveiller les consciences quant aux positions des femmes dans le monde, et au nombreux crimes commis contre elles. Le dossier de presse¹¹ commence par donner des chiffres :

10 Le film montrant la première du projet, sa présentation au sommet de Zermatt en 2012 peut être visionné à <https://www.youtube.com/watch?v=rVTICvwfoxk>

11 Accessible en ligne:

http://www.womenwithbrokenwings.org/wp/content/uploads/2012/08/WBW_Dossier_Presse_1.0.pdf

- Au moins 1 femme sur 3 au monde est battue ou victime d'abus durant sa vie
- En Inde, le nombre annuel de décès liés à la dot est estimé à 15 000
- 20 à 70 % des femmes victimes de maltraitances n'ont jamais parlé de leur expérience avant d'être interrogées (Source : Amnesty International)
- En France, près de 400 femmes meurent chaque année de violences (Source : Ministère de l'intérieur français)
- En Italie, près de 70% des femmes sont victimes de violences (Source : FIDH, Fédération internationale des droits de l'homme)
- En Angleterre, 2 femmes par semaine sont victimes de violences (Source : Amnesty International)
- Les crimes d'honneur figurent dans les codes pénaux du Pérou, du Bangladesh, d'Argentine, de Cisjordanie, d'Égypte, d'Équateur, du Guatemala, d'Iran, d'Israël, de Jordanie, du Liban, de Syrie, de Turquie et du Venezuela. (Source : Commission des droits de l'homme des Nations unies)

Un bien triste bilan...

Accompagnée de Sombart au piano, Sarabhai présente douze tableaux illustrant différentes scènes de la vie d'une femme. Elle utilise l'*abhinaya*, la technique du théâtre et de la danse indienne qui dépeint les différentes émotions humaines au travers des expressions du visage et du corps, pour rendre témoignage de la souffrance des femmes victimes de l'oppression, afin d'ouvrir les consciences à cette réalité encore trop souvent abstraite. Le spectacle ne prétend pas faire découvrir la réalité des femmes dans le monde et de la violence à laquelle elles sont si nombreuses à faire face. Les études citées dans le dossier de presse l'ont déjà fait. Ce que le spectacle fait c'est de transformer une connaissance intellectuelle et analytique en une autre perçue par nos corps et notre affect et qui, les artistes espèrent, va nous aider à prendre conscience d'une manière plus complète et effective, et nous pousser à agir.

Les quatre exemples présentés montrent que l'implication des chorégraphes dans la société est extrêmement diverse, mais que toutes leurs œuvres sont empreintes de valeurs sociales, historiques, politiques et culturelles.

Maintenant je voudrais repenser quelques notions qui nous semblent immuables parce que scientifiquement « vraies ». Chaque société est pleine de com-

portements et de valeurs qui sont « évidentes » et « naturelles ». Ces « cela va de soi », en fait sont basés sur des *a priori* culturels et il est nécessaire de les remettre en question. Je vais en prendre deux : le premier va toucher à notre conception de notre corps dans l'espace, le deuxième aux relations de maternité et paternité. Les deux vont être explorées généralement et au travers de la danse.

Orientations égocentriques et allocentriques

Dans l'approche occidentale moderne classique, la césure entre l'individu humain et le reste du monde est le premier pas vers la « Raison », le moment où l'enfant ne fait plus un avec son univers, mais reconnaît son ego et son indépendance physique et intellectuelle. Le corps devient alors une entité séparée qui est « naturellement » orienté dans l'espace. Il va agir comme un outil qui nous permet de penser l'espace physique comme divisé en devant / derrière (il y a ce que l'on perçoit par la vue, par les mains, et ce que l'on ne voit pas), en droite / gauche, en haut / bas (orienté par la pesanteur). Cette vision égocentrique a été articulée au XVIII^e siècle par le philosophe Immanuel Kant.

Puisque nous ne pouvons connaître par les sens tout ce qui est hors de nous qu'en tant que cela se trouve en rapport avec nous-mêmes, il n'est pas étonnant que nous tirions du rapport de ces plans en intersection à notre corps [trois plans qui coupent en angle droit] le premier fondement pour former le concept des régions dans l'espace. (Ak2: 378-379) (cité dans Puech : 302)

Dans cette perspective, utilisée entre autre dans l'analyse labanienne présentée plus haut, le corps est coupé en quatre plans, la colonne vertébrale utilisée comme axe central, la taille comme axe horizontal. Cette perspective bien que « naturelle » pour beaucoup d'entre nous, n'est cependant pas universelle.

Les chercheurs ont repéré dans diverses populations du monde, qu'il existe des systèmes d'orientation spatiale privilégiant les références externes au sujet, non seulement dans le lexique mais aussi parfois dans la syntaxe. Ce n'est pas le corps qui nous fait comprendre l'espace, mais la topographie d'un lieu, la géographie. Dans ce cas, nous avons une perception de l'espace allocentrée, c'est-à-dire que ce sont des éléments perçus du monde extérieur à la personne

qui fournissent les repères pour se situer dans l'espace. Pensez par exemple aux points cardinaux ou à des expressions comme « amont » et « aval » en français.

Dans une étude en anthropologie de l'évolution et psycholinguistique menée à l'Institut de Psycholinguistique de l'Institut Max Planck à l'Université Radboud à Nijmegen, en Hollande, les chercheurs Daniel Haun and Christian Rapold (2010) comparèrent des écoliers en Namibie et en Allemagne. Les enfants étaient pris un à un dans une salle sans fenêtres et on leur demandait d'exécuter une petite danse, en copiant le chercheur. Un film attaché à l'article montre un enfant namibien : l'enfant exécute les mouvements demandés – les bras se déplaçant d'un côté à l'autre du corps dans un mouvement droite/gauche/droite/droite – d'abord accompagné par le chercheur, puis tout seul. Lorsque le chercheur est satisfait et que l'enfant a mémorisé la séquence, il lui demande de l'exécuter seul, puis il le tourne de 180 degrés et lui demande de la refaire. Dans le film, l'enfant exécute alors le mouvement gauche/droite/gauche/gauche. Le chercheur le remet dans la position initiale et l'enfant exécute droite/gauche/droite/droite !

Si l'on utilise une logique égocentrique – utilisant les coordonnées de droite et de gauche – l'enfant est confus, lorsqu'il est tourné. Mais si l'on utilise une logique allocentrique, il ne l'est pas. Lorsque le chercheur le tourne, il fait le « même » mouvement mais par rapport à l'espace plutôt que par rapport à son corps. Les chercheurs ont montré que la majorité des enfants namubiens exécutaient le mouvement de cette manière alors que la majorité des enfants allemands les exécutaient en pensant droite et gauche par rapport à leur corps.

Prenons maintenant un véritable exemple de danse, beaucoup plus complexe que l'expérience avec les enfants namubiens et allemands, un exemple de danse savante dans l'île indonésienne de Bali où les repères spatiaux utilisés sont allocentriques. Suivant l'analyse de l'urbaniste Nathalie Lancet :

Le système d'orientation balinais, la *Nawa Sanga* compte neuf directions : quatre directions principales appelées *kaja*, *kangin*, *kelod* et *kauh*, qui constituent une division quaternaire de l'espace, le centre nommé *puseh* et quatre directions intermédiaires. La direction *kaja* indique l'amont; orientée vers la chaîne de montagnes qui traverse l'île d'est en ouest, elle est traditionnellement assimilée au mont Agung mais, le plus souvent, elle est dirigée

vers la montagne la plus proche du territoire à orienter. La direction *kelod* indique l'aval; généralement associée à la mer, elle est simplement opposée à *kaja*. L'axe *kaja-kelod* correspond à la ligne de plus grande pente, c'est-à-dire au sens de l'écoulement des eaux; il s'agit de l'axe principal de la cosmologie balinaise. Les directions *kangin* et *kauh* indiquent respectivement l'est et l'ouest. Chacune de ces directions est dotée d'un pouvoir et d'une valeur qui lui sont propres (Lancret 1995 : 140).

Le premier axe *kangin* (est) – *kauh* (ouest) est un axe absolu, inchangeable. Le deuxième, *kaja* (en amont)– *kelod* (en aval)¹² en contraste est relatif à la position de la personne dans l'île vis-à-vis du volcan Gunung Agung où réside les dieux. Ces deux axes ne s'intersectent probablement que rarement en angle droit et vont être au cœur de la technique balinaise, qui utilise la colonne vertébrale de manière sinueuse, en contraste avec la danse académique occidentale où elle est droite et où elle est au centre d'une symétrie corporelle.

Cette configuration de l'espace informe et hiérarchise tout le monde balinais que ce soit la disposition des villages ou des maisons. Par exemple l'anthropologue Jean François Guermonprez montre que :

Le couchant est généralement associé à la mort et le levant à la vie, de sorte que, par exemple, les cimetières sont idéalement situés à l'ouest (et en aval) des agglomérations villageoises (Guermonprez 1998 : 56).

Et Lancret, parlant de la configuration des maisons balinaises, décrit :

L'espace intra-muros comprend une cour centrale encadrée de plusieurs pavillons qui constituent le quartier d'habitation ; c'est là que se déroule la vie quotidienne de la famille. En amont, l'enceinte du temple familial est le domaine des dieux et des ancê-

12 Guermonprez explique que « *kaja* désigne plus précisément la direction de la montagne et *kelod*, celle de la mer, tandis que *luan* et *tebén* signifient exactement amont et aval. En fait, le cours des rivières est tel que ces deux orientations sont pratiquement équivalentes » (Guermonprez 1998 : 56 Note 10). Arlette Ottino, elle, considère que 'the *kaja* direction, upstream, elevated, by implication, ancestral [...] is opposed to *kelod*, downstream, towards the sea' (2000 : 56) où c'est l'écoulement de l'eau qui est significative.

tres divinisés. En aval, la cuisine, le grenier à riz et les espaces de service sont implantés à la périphérie du quartier d'habitation (Lancret 1995: 138)

L'enseignement de la danse se fait traditionnellement à l'intérieur de cette cour. Les professeurs utilisent des instructions géocentriques et diront à l'élève de faire un pas vers l'est ou de regarder en amont, par exemple. Cette manière de conceptualiser et d'utiliser le corps dans l'espace est entièrement différente de la conception occidentale. Les danseurs occidentaux, enfermés dans leurs studios auraient probablement beaucoup de difficultés à s'y adapter. Dans la danse balinaise, le monde naturel de la trajectoire du soleil et le monde symbolique et spirituel de l'axe montagne-mer se recoupent dans cette conceptualisation spatiale mise en mouvement dans la danse.

Genre, sexe, et danse

Les études du genre ont démontré que les notions de masculinité et de féminité montrent de très grandes variétés de par le monde et qu'elles ne sont pas « naturelles ». Elles sont construites socialement et culturellement. Simone de Beauvoir nous l'avait déjà dit en 1949 avec son célèbre: « On ne naît pas femme, on le devient » dans son ouvrage *Le deuxième sexe* qui a marqué des générations de féministes !

Utilisant le concept de genre comme un outil permettant de penser le sexe biologique (homme ou femme) indépendamment de l'identité sexuelle (masculin ou féminin), les chercheurs ont pu ainsi interroger non seulement la manière dont chacun construit son identité sexuelle mais aussi engager une discussion sur la parité sociale et professionnelle, montrant que souvent les femmes font partie d'une catégorie exploitée alors que les hommes font partie d'une catégorie exploitante, comme le montre bien *Les femmes aux ailes brisées*, l'œuvre discutée plus haut. Le problème, à mes yeux, et que cette focalisation sexe – genre / biologie – culture insiste sur une réalité biologique « scientifiquement » correcte et inaliénable en opposition à une autre « imaginaire » qui ne le serait pas.

Depuis 1980, je travaille sur la danse des Aborigènes tiwi, des îles Bathurst et Melville de l'Australie du nord. La manière dont les Tiwi conçoivent les rela-

tions de parenté est édifiante. Je ne peux donner ici qu'une vignette, mais elle est significative. Pour les Tiwi être mère ou père, par exemple, est indépendant du sexe et genre de la personne. Comme femme, je suis mère de mes enfants et des enfants de mes sœurs, mais père des enfants de mes frères. À l'inverse, un homme est père de ses enfants et des enfants de ses frères, mais mère des enfants de ses sœurs.

La relation de père ou de mère est avant tout qualitative plutôt que biologique et homme et femme sont les deux. La danse tiwi nous permet de voir ces relations en pratique. Dans les cérémonies funéraires hommes et femmes dansent qu'ils sont enceintes, qu'ils accouchent ou qu'ils allaitent la personne qui est morte, et hommes et femmes l'ont trouvé(e) avant sa naissance quand il/elle était esprit qui devait s'incarner, une activité inaccessible aux femmes dans le monde de tous les jours.

Hommes et femmes créent des chants et des danses et ce répertoire se transmet de manière pratrilineaire, c'est-à-dire qu'un homme va les transmettre à ses enfants, garçons et filles, mais que seuls les fils vont pouvoir les passer à la génération suivante, puisque nous avons à faire à une patrilignée. Comme les femmes sont pères des enfants de leurs frères c'est à eux qu'elles vont transmettre leurs créations.

En danse tiwi, les danseurs non seulement s'orientent dans l'espace de manière géocentrique, positionnant leurs corps en relation aux espaces sacrés des îles où vivent les ancêtres et autres êtres sacrés, mais en plus ils deviennent un avec la terre avec qui ils ont des liens de parentés. Ainsi on peut dire qu'au moment des cérémonies funéraires, le paysage devient chair et s'incarne dans le corps des danseurs (Cf. Grau 1993, 1998 et 2005 pour une discussion approfondie).

Conclusion

L'étude de la danse de manière anthropologique nous permet d'aborder toute sorte de possibilités même les plus inattendues. Pour moi, cela amène une très grande richesse de pensées intellectuelles où il devient possible d'imaginer d'autres constructions du monde. L'anthropologie est un « mode original de connaissance » (Bonte et Izard 2000 [1991] :vi) qui a pour objectif de « ré-

fléchir sur le fonctionnement général du social et du culturel et de dégager des catégories analytiques capables d'expliquer à la fois la diversité des sociétés humaines et l'unité du genre humain » (Kilani 1996 [1989] : 8). Avoir une meilleure compréhension des pratiques artistiques dans leurs cadres socio-culturels nous permet non seulement de les comprendre de manière plus profonde, mais surtout nous pouvons nous engager d'une façon plus active avec la prise de conscience et la dimension critique que les artistes nous offrent. Cela peut nous permettre de faire face au *xxi*^e siècle d'une manière plus engagée.

Bibliographie

- Abélès Marc 2008 « Michel Foucault, l'anthropologie et la question du pouvoir » *L'Homme* 187-188: 105-122
- Beauvoir, Simone de (1949) *Le deuxième sexe* Paris : Gallimard
- Bonte, Pierre et Michel Izard (sous la direction de) *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* Paris : Presse Universitaire de France
- Christout, Marie-Françoise (1995) *Le ballet occidental : Naissance et métamorphoses, XVI^e-XX^e siècle* Paris : Desjonquères
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1991) *Qu'est-ce que la philosophie* Paris : les Éditions de Minuit
- Fraisse, Geneviève (1996) « Droit de cuissage et devoir de l'historien » *Clio : Histoire, Femmes, et Société* numéro 3 dossier Métiers. Corporations. Syndicalisme, disponible en ligne <http://clio.revues.org/>
- Guermonprez, Jean-François (1998) « Julah, un village «vieux balinais» » *L'Homme* 38 (147) : 51-79
- Grau, Andrée (1993) 'Myths of origin' *Dance Now*, 2(4) : 38-43.
- Grau, Andrée (1993) 'Gender interchangeability among the Tiwi', in *Dance, Gender, and Culture*, Helen Thomas ed., London: Macmillan, 94-111.
- Grau, Andrée (1998) « L'acquisition de connaissance : l'apprentissage par le corps des liens de parenté chez les Tiwi de l'Australie du nord » *Nouvelles de danse : Danse nomade*, 34/5, 68-87
- Grau, Andrée (2005) 'When the landscape becomes flesh: Unbounded bodies among an Aboriginal people' *Body and Society* 11 (4): 141-163
- Grau, Andrée (2007) 'Political activism and South Asian dance', *South Asia Research*, 27, 1, 43-55.
- Grau, Andrée (2010) 'Figure Skating and the Anthropology of Dance: The case of Oksana Domnina and Maxim Shabalin' *Anthropological Notebook* 16,3, 39-59
- Grau, Andrée (2010) 'The Sarabhai family and the *Darpana* Academy' in John D.H. Downing, ed. *Sage Encyclopedia of Social Movement Media*, Thousand Oaks, CA: Sage Publications Inc., 454-457
- Grau, Andrée (2013) 'Political Activism and Dance: The Sarabhais and Non Violence through the Arts' *Dance Chronicle* 36 (1): 1-35
- Grau, Andrée et Georgiana Wierre-Gore (sous la direction de) (2005) *L'anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline* Pantin : Centre National de la Danse

- Hanna, Judith Lynn (1979) *To dance is human* Chicago : Presses Universitaires de Chicago
- Haun, Daniel B.M. et Christian J. Rapold (2009) 'Variation in memory for body movements across cultures' *Current Biology* 19 (23): R1068-R1069 (accessible en ligne <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0960982209018983>)
- Janin, Jules Gabriel (1848) *Un hiver à Paris* Paris : L. Curmer
- Kahane, Martine (1988) *Le foyer de la danse*, Paris : Éditions de la réunion des musées nationaux
- Kealiinohomoku, Joanne (1998 [1969]) « Une anthropologue regarde le ballet comme une forme de danse ethnique *Nouvelle de Danse ; Danse Nomade* 34/35 : 47-67
- Kilani, Mondher (1996 [1989] *Introduction à l'anthropologie* Lausanne : Payot
- Kuypers, Patricia (1998) « Introduction » *Nouvelle de Danse : Danse Nomade* 34/35 : 5-8
- Lancret, Nathalie (1995) « L'espace domestique contemporain à Bali : quelques maisons de Denpasar » *Archipel* 49 : 137-159
- Launay Isabelle, et Claudia Gabler (2007) « Composer des affects en danse », *Repères, cahier de danse* 19 : 21-24
- Nye Edward (2008) « L'allégorie dans le ballet d'action : Marie Sallé à travers l'écho des parodies », *Revue d'histoire littéraire de la France* 108 : 289-309
- Ottino Arlette (2000) *The Universe Within: A Balinese Village Through Its Ritual Practices* Paris: Karthala Editions
- Pastori, Jean-Pierre (1996) *La danse*, tome I., Paris : Gallimard Découverte.
- Picard, Michel 2001 « Bali : vingt ans de recherches » *Anthropologie et Sociétés* 25 (2) : 109-127
- Puech, Michel (1990) *Kant et la causalité: étude sur la formation du système critique* Paris : Librairie Philosophique J.Vrin
- Saillant, Francine, Mondher Kilani et Florence Graezer Bideau (2011) *Manifeste de Lausanne : Pour une anthropologie non hégémonique* Montréal : Liber
- Sasso, Robert et Arnaud Villani (sous la direction de) (2003) *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* Paris : Les Cahiers de Noésis, Vocabulaire de la philosophie contemporaine de langue française N° 3
- Valentin, Virginie (2000) « L'acte blanc ou le passage impossible. Les paradoxes de la danse classique », *Terrain* (35) : 95-108. (Disponible en ligne <http://terrain.revues.org/1094#ftn4>)